



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Instituto de Investigaciones Feministas

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS FEMINISTAS



TRABAJO FIN DE MÁSTER

LAS MUJERES Y UN PINTOR. *La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios de siglo XX*

NOMBRE Y APELLIDOS: Nuria Rodríguez Díaz

TUTORA: Asunción Bernárdez Rodal

FECHA DEFENSA: 25/09/2012

CURSO ACADÉMICO: 2011-12

Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales

Índice

1. Introducción.....	pg. 3
2. Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación.....	pg. 4
3. Cuerpo central de la investigación.....	pg. 9
3.1 Análisis de la obra.....	9
3.2 El autor y otras obras.....	11
3.3 Ramón Casas y el dibujo.....	17
3.4 Localización de la obra en su contexto original.....	21
3.5 Documentación sobre la obra.....	22
3.5.1 El periódico.....	22
3.5.2 La revista.....	23
3.5.3 La colección.....	25
3.5.4 La exposición.....	25
3.6 Iconografía y contexto histórico-feminista.....	26
3.7 Indumentaria y accesorios.....	28
3.8 Fuentes de inspiración.....	31
3.9 Topografía.....	33
3.10 Importancia de la obra.....	34
4. Conclusiones.....	pg. 36
5. Bibliografía y biblioweb.....	pg. 39
6. ANEXOS.....	pg. 40

1. Introducción

Este estudio pretende establecer una serie de relaciones y desencuentros entre la imagen de la llamada *femme fatale* en oposición a la tradicional imagen perpetuada de la mujer española de comienzos del siglo XX. Quizás la investigación nos conduzca a establecer más distancia o más cercanía entre estos dos prototipos de mujeres tan populares y tan distantes uno del otro.

Sirviéndonos de una obra maestra del pintor Ramón Casas, tomando en particular su vida y su obra como hilo conductor del estudio, seremos capaces de analizar en profundidad la mirada que este artista le dedicaba a las mujeres que retrataba y que compartían su vida de cualquier manera. Tomaremos una obra muy poco conocida y estudiada por los especialistas, lo cual otorgará mayor valor a nuestra investigación, puesto que queda también perfilada dentro de un ensayo de crítica y análisis historiográfico del Arte de español.

Además, de esta forma conoceremos la realidad social de las mujeres de la primera década del siglo XX español y analizaremos en profundidad las diferencias simbólicas que se esconden detrás de cada uno de estos dos prototipos de feminidad.

Trataremos de alcanzar una conclusión definida acerca de las proximidades y distancias que existen entre las imágenes y los significados, descifrando lo que de icónico y banal se encuentra en la apariencia y sumergiéndonos en la esencia de los personajes, sus diferentes realidades y condicionamientos.

Es mi pasión por la Historia del Arte, y muy concretamente mi admiración hacia la obra de Ramón Casas, lo que me ha conducido a este estudio. Especialista en el Arte de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, no podía dejar escapar la oportunidad de realizar un estudio acerca de una obra tan fascinante y desconocida como esta y aprovechar mis nuevos conocimientos sobre historia del feminismo para contar la historia de los dos prototipos de mujeres que dominaron el siglo pasado y que puede que todavía hoy dominan éste.

Me gustaría averiguar cuál era realmente el estilo de vida y la relación que estos prototipos de mujeres tan estereotipadas con el paso de los años mantenían con los hombres de su tiempo, y en concreto con los artistas españoles. El caso de la bohemia parisina es una historia a parte pero no ajena a lo que sucedía en la Barcelona de Casas y Rusiñol, por ello nos sirve para comparar distintas estéticas y espíritus femeninos que nuestro único hombre del estudio pudo conocer muy bien a su paso por París.

Dentro de la infinidad de hipótesis y supuestos que puede proporcionar un estudio de estas características, el hecho de encontrar más parecidos que diferencias entre ambos prototipos de mujeres se descubre como algo que nuestra razón discierne. Al fin y al cabo, en el contexto europeo de comienzos del siglo XX, todas las mujeres seguían catalogadas bajo el icono de una tentadora Eva, representante de la caída del hombre en el pecado original. Para los padres de la iglesia la figura de Eva, es decir, la de todas las mujeres, encarna todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. Y si recordamos la herencia cercana del siglo XIX, cuando únicamente se concebía a la mujer como ser destinado al placer y al servicio del hombre, y que toda mujer que se saliera de ese tradicional papel era considerada como un ser amenazador.

Partiendo de esto quizás sí podamos encontrar la grieta que diferencia la concepción de los dos estereotipos.

2. Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación

Pretendo plasmar sobre estas hojas una investigación de interesante inocencia, de potente análisis, original y sorprendente. Quisiera compartir mi propia vivencia de lo femenino a través de este trabajo que me ha permitido conocer y contemplar a tantas otras mujeres con las que creo, y deseo, tener mucho en común.

Se dice que la identidad surge con el capitalismo. En la Edad Media la gente no tenía identidad, pertenecía a un grupo, el gremio. ¿Y las mujeres? Ellas casi siempre anónimas, sin identidad y sin ninguna trascendencia visible más allá de las paredes del hogar que cuida y abastece o del convento que protege y mantiene con la herencia familiar. La identificación es muy funcional y forma parte del sistema capitalista. Así se definen los *significados posicionales*. Las cosas significan en contexto, siempre. Las identificaciones relativas nos distinguen y distinguen culturas, por esto nos serviremos de una obra de arte, una imagen creadas entre millones en el tiempo de las luces más brillantes, cuando París iluminaba todo y a todos sin distinción.

La cultura se opone a la naturaleza de manera ideológicamente básica. El género es una construcción cultural, por lo que las identidades se vuelven virtuales y nómadas, tal y como son las nuestras, y como eran a principios del XX, cambiantes y únicas, parte de un todo y centro del todo. La cultura es una imagen más en sí misma, es como una acumulación de saberes que lo conocen todo, puede que solo un conocimiento de unas élites dentro de una sociedad.

¿Retrata Ramón Casas una cultura de las élites que se opone a la popular? ¿Solo se conoce un prototipo de mujer en oposición a otro? El *pensamiento dicotómico* supone una estructuración de la realidad en valores opuestos o en los que un elemento es contraposición del otro. Esa contraposición implica una jerarquía, un término es concebido como “falta” del otro. Así que debemos saber como esta “falta” se integra en una cultura que se construye a partir del contexto que la rodea, es decir, la cultura tiene que ver con lo social, lo público y lo privado. En este sentido la cultura es una producción colectiva. De modo que podemos preguntarnos si la *femme fatale* es en falta o añadido de la mujer tradicional, y si existió o existe hoy ese prototipo universal. Aquella que, por lo general, se definía como un personaje maldito, pronto al desencanto. Una mujer peligrosa, inquietante a la vez que atrayente.

Desde su nacimiento, el *feminismo* como teoría y como movimiento social ha sido uno de los factores de mayor incidencia sobre la creación artística. Sin embargo, no comienzan ni terminan las relaciones entre Arte y feminismo y tendremos que seguirlos en los distintos ámbitos geográficos y culturales que nos competen en esta ocasión.

El concepto de *género* puede definirse como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores y actividades que diferencian a mujeres y hombres a través de un proceso de construcción social. Pero la mujer ha sido juzgada deliberadamente por su propia condición natural de ser lo *femenino*, algo construido, de una construcción muy desarrollada en nuestro tiempo y más artificial que ninguna otra.

El *androcentrismo* supone la diferencia básica entre naturaleza-cultura, legítima una diferencia básica entre mujeres y varones basada en la diferencia de los cuerpos. El androcentrismo y el sexismo caracterizan a la ideología dominante a escala mundial, una ideología basada en el sistema patriarcal, que ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y a las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo. Una ideología que ha puesto en el centro del mundo al varón, con la consecuente marginalización de lo femenino.

A pesar de las imposiciones ideológicas, la resistencia al orden patriarcal dio lugar al feminismo en su doble vertiente de pensamiento y movimiento, que tuvo un eco social variable entre los siglos XVIII y XX. Ello no podía dejar de ejercer un impacto sobre la práctica artística que fue especialmente intenso a partir del llamado *feminismo de segunda ola*.

En todas las representaciones artísticas que el paso del tiempo nos ha permitido contemplar, observamos siempre que los rasgos corporales se transforman en valores sociales de feminidad y masculinidad. Por ello las mujeres suelen ser presentadas como imágenes para ser vistas, adoradas y deseadas, y los hombres como los que miran esas imágenes y las poseen. La adopción del punto de vista central desde el cual el sujeto contempla el mundo es masculino, al menos lo seguía siendo, sin duda alguna, a comienzos del siglo XX. Este punto de vista ha venido reflejando la perspectiva privilegiada del varón. Esta visión masculina de ver el mundo es definida como la norma universal. La mujer se convierte en el objeto de la mirada, tanto del personaje masculino como del espectador, que deviene en espectáculo o fetiche, pues ella se convierte en fetiche de belleza. La mujer se convierte en un objeto que se considera así misma un objeto de contemplación. ¿Hasta qué punto son musas o dejan de serlo? ¿Qué tipo de protagonismo buscaban aquellas mujeres?

Las imágenes tienen un “puntum”, y las mujeres siempre son ese punto de la pintura, el punto más importante para ser mirado, y siempre es el cuerpo de la mujer. El cuerpo de la mujer se crea para ser mirado. Las mujeres obtenemos placer de que nos miren, pasiva y activamente al mismo tiempo. Y los hombres lo pueden mirar todo, sin límite. Y entonces tendremos que creer que los paradigmas estéticos cambian por decisión del gusto masculino, en tal caso, la *femme fatale* es otra construcción deseada y creada por el hombre, entonces por qué cambian tanto los paradigmas con el tiempo, los gustos masculinos no han sido existido siempre de la misma manera.

La iconografía de la *femme fatale*, se enmarca preferentemente dentro de un estilo artístico concreto y es consecuencia de los gustos estéticos de los artistas vinculados a los grupos prerrafaelitas, creado en 1848, y los núcleos simbolistas y modernistas. A partir de ellos se gestará la imagen de la mujer fatídica.

Para los simbolistas, la verdadera realidad de las cosas se encuentra detrás de las apariencias, en la esencia interior. En su estética, la forma de la mujer tendrá una importante carga simbólica, sobre todo la mujer fatal. La explicación del porqué los simbolistas optaron por una imagen negativa de la mujer la ubica Erika Bornay en su concepción dual del mundo, existe un mundo superior del espíritu, de la bondad y otro inferior, de los sentidos, el de la maldad. La mujer, representa por antonomasia la

imagen material de lo real, es la encarnación del dominio del cuerpo sobre el espíritu, la tentadora¹.

Mientras que es una musa de la inspiración de la obra de Arte, a menudo se presenta como una amenaza, desarrollando una poderosa curiosidad hacia el sexo a la vez que un temor obsesivo por sus atractivos. En el seno del modernismo se produce también una feminización del arte, convirtiendo a la mujer en el emblema del esteticismo en torno a 1900. Bajo este movimiento, que lleva como emblema fundamental la llamada del arte por el arte, la dimensión conceptual de la mujer se debilita, su condición de torna principalmente decorativa y su exceso de debilidad y languidez se frivoliza, exaltando cada vez más el concepto de la mujer como objeto artístico. Estas tres corrientes estéticas están muy unidas entre sí y a menudo resulta complicado hablar de forma separada a los artistas que las componen, ya que dependiendo de sus etapas, es posible que se acerquen más a una estética que a otra, por tanto, podemos aunar estos movimientos bajo el nombre de esteticismo o decadentismo de fin de siglo o corrientes modernistas.

Tendremos muy en cuenta el *análisis iconológico*, es decir, la simbología formal, conceptual y sexual de los dos prototipos. Aquellos elementos que desarrollan el género. La construcción de la feminización es una muñequización de la mujer, de su imagen.

Con este estudio pretendo también mostrar como el Arte nos prepara para la realidad. Si no tenemos la capacidad de significación no podemos buscar soluciones o respuestas a experiencias a las que nos enfrentamos. El Arte encuentra una capacidad deshabilitadora, cambiar la función y los usos de un objeto, se adapta al medio, se mantiene vivo gracias a los nuevos usos, innova y cambia, lo que le ayuda a sobrevivir.

Las mujeres han tenido que integrarse en la cultura patriarcal. Toda una serie de estereotipos inventados por el hombre en lo que quizás algunas no encontraron su sitio. Lo que provocó que muchas mujeres tuvieran que conformarse con ser miradas y no creadoras, siempre fuera de lugar. La mujer no podía encontrarse dentro de una modernidad cultural porque no existía comunidad, lo que provocaba suicidios y problemas psicológicos.

¿Existirá hoy la mujer moderna? Si lo hizo en el tiempo de la modernidad. ¿Cómo era? ¿Ramón Casas la encontró y la retrató? ¿Hubo más de una mujer moderna o de la modernidad? Entonces tendremos que averiguar qué era y qué es la mujer moderna y quiénes son de la modernidad.

Lo que sí podremos afirmar de antemano es que la Modernidad fueron varias, y que todas tenían características sociológicas semejantes que se podían concretar en una presencia notable de la burguesía, el afianzamiento de una sólida estructura industrial y la presencia de ambientes culturales e intelectuales especialmente avanzados. La estética modernista se situó frente al desarrollo de una civilización industrial en desarrollo. Para ello, los artistas e intelectuales modernistas se nutrieron de conceptos ya conocidos del simbolismo, algunos estuvieron vinculados al impresionismo y todos

¹ BORNAY, ERIKA: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.

profundizaron en la necesidad de utilizar la naturaleza y especialmente las formas vegetales en sus trabajos.

Llevada por mi amor al Arte, esta investigación comienza en el Museo ABC, quizás hace ya casi dos años, cuando el museo abrió sus puertas e inauguraba la exposición *El efecto iceberg*, comisariada por Juan Manuel Bonet, quien elegiría cuatrocientas obras entre las dos mil quinientas que forman la Colección ABC. Entre esos cuatrocientos tesoros se encontraba la ilustración protagonista de nuestro estudio, la cual me fascinó desde el primer día. Y no contenta con contemplarla durante meses detrás de la vitrina que la protegía, fui a buscarla para fotografiarla ya en el depósito del propio museo, iniciando así este recorrido por el estudio feminista y la historia del Arte.

Como el lógico, el catálogo de la exposición ya mencionada fue la primera aproximación a la obra, pero siendo una entrada casi cuatrocientas obras, la información sobre la ilustración no era todo lo que deseaba. De modo que, pretendiendo ser lo más objetiva posible, proseguí el estudio consultando la hemeroteca online del propio periódico, rescatando la página en la que se reproducía la ilustración y analizando con detenimiento el contenido del artículo que la acompañaba.

El siguiente paso consistía en aproximarme a la vida y obra del artista fetiche, Ramón Casas. Y para ello contaba con Erika Bornay, mi segunda compañera de viaje, primero con su *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, y después con *Las hijas de Lilith*. Estos dos primeros libros me han permitido sumergirme en la estética y el simbolismo de la figura femenina en la obra de Ramón Casas, así como conocer, desde un análisis histórico, social y científico, las causas que llevaron a la mujer a una situación de subordinación. En *Las hijas de Lilith* se establecen ciertas diferencias entre hombres y mujeres, es cierto que somos diferentes, en realidad todos lo somos, seamos del otro sexo, de otro color, raza, altura o pensamiento, etc. Pero la diversidad no implica inferioridad ni superioridad, ni implica tampoco que ambos sexos compitan por un puesto prevaleciente repitiendo una y otra vez los mismos modelos erróneos, que sacrifican a unos y ensalzan a otros. Este libro es un alegato a favor de la mujer, pero también un canto a las diferencias que la singularizan. Disfrutamos de un apasionante trayecto por la historia de la discriminación de la mujer, desde el Neolítico hasta el nacimiento de los movimientos emancipadores en el siglo XIX, y analiza la evolución de los prejuicios utilizados para justificar la supremacía del sexo masculino. Mediante este análisis, Bornay destruye las falacias que han justificado la discriminación de la mujer y su relegación al plano doméstico, y defienden un nuevo contexto en el que basar las relaciones entre hombre y mujer. Por todo ello, las dos obras de Bornay me han supuesto un fascinante viaje a través de la historia de la mujer y su lucha por la igualdad.

Continúo con las obras más relevantes de Francesc Fontbona, encontrando una visión distinta de mujer moderna y una aproximación nítida de la figura femenina en la obra de Casas. Consulto los libros de Bonet Correa, de Rafols, Juan Cortés e Isabel Coll Mirabent en busca de profundizar en la vida del artista y establecer nuevas relaciones entre la figura burguesa, sus otras muchas figuras femeninas, la concepción de *femme fatale* y la realidad social y cotidiana del propio Ramón Casas.

Destacando por último la trascendental importancia que las obras de Estrella de Diego y María López Hernández han significado para este trabajo.

En primer lugar, la tesis de mi apreciada profesora Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, una obra de referencia para el feminismo en la pintura. Dentro de la tradición occidental, la mujer es, supuestamente, más pintada que pintora, y la autora lo tiene muy presente en todos sus análisis y apreciaciones. Observamos que la teoría feminista puede ofrecer alternativas interesantes que la autora conoce muy bien, lo que provoca que aporte nuevas visiones de nuestra historia del Arte. A la hora de estudiar los modelos femeninos del siglo XIX y su realidad social y política, es necesario recapacitar acerca de las expectativas del entorno y la educación que recibieron aquellas damas elegantes, porque a la hora de estudiar a las pintoras resulta decisiva la educación. Por eso parecía necesario recuperar a esa mujer del siglo XIX en todas sus facetas en un esfuerzo por encontrar lo borrado, las ausencias, lo oculto, los testimonios escamoteados a la Historia.

En segundo lugar, pero no menos relevantes que la anterior, la obra de María López Hernández, *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*, un riguroso estudio que articula los diferentes tipos femeninos que aparecen en las artes plásticas españolas del fin de siglo con los nuevos ámbitos estéticos y culturales en los que se insertan. La autora perfila los nuevos tipos iconográficos; la prostituta, la mujer trabajadora, la mujer progresista o la mujer liberada, que conviven con arquetipos tradicionales como el de la elegante y tantos otros, todos sometidos a profundas mutaciones sociales por culpa del espíritu misógino heredado.

Se esbozan los cambios que afectan a la vida cotidiana de las mujeres y que se transparentan en la pintura finisecular a través de la imagen de la mujer. Ésta se convierte en protagonista de los nuevos ámbitos que atraen la atención de los artistas: la intimidad familiar, el mundo del trabajo, la moda, la relevancia social, los bajos fondos o las nuevas formas de ocio, de amor y de sexualidad. La pintura del fin de siglo XIX y principios de siglo XX constituye un ejemplo indiscutible respecto al papel del Arte en la creación y difusión de estereotipos femeninos.

3. Cuerpo central de la investigación

3.1. Análisis de la obra.



Ramón Casas, *Barcelona a modo de prefacio, 1ª*, Blanco y Negro núm. 571, 2 de abril de 1902. Fundación Colección ABC.

Ramón Casas fue colaborador de *Blanco y Negro* en una sola ocasión, con esta ilustración de carboncillo, lápiz negro, aguada blanca y toques de lápiz de color. Ramón Casas retrata a una mujer de la alta burguesía catalana. Una mujer elegante y distinguida, pero de mirada melancólica que se gira para contemplar la ciudad de Barcelona, la cual queda a su espalda, pues son las torres de la iglesia de Santa María del Mar las se divisan a lo lejos.

La mujer de la imagen aparece ataviada con un vestido de manga larga, hasta los pies, con una piel de zorro sobre los hombros, su cabeza con el pelo recogido en un moño alto, está cubierta por un sombrero decorado con plumas. Este prototipo femenino responde a una iconografía surgida entre los años 1810 hasta 1910, tiempos de ostentación, riqueza y extravagancia que dieron nombre al periodo de la *Belle Époque*.

Particularmente en esta época que analizamos, el artista optó por reflejar mujeres de estados de ánimo melancólicos, quebrados por el esplín. Sus figuras femeninas parecen saber poco del bullicio, pues tienden a la pesadumbre, al afligimiento. La soledad y el alejamiento psicológico de las mujeres de Casas se produce incluso cuando no están solas, entonces la incomunicación es mucho más sutil, pues no se comparte nada más allá de la cercanía física.

Entre tanto, Casas va a elaborar una iconografía de la mujer bella, creando un tipo de belleza cuyas raíces se hunden en el hecho de ser y estar en la era industrial. Este nuevo tipo de ideal de belleza femenino se impondría poco a poco y para siempre se identificaría con este artista.

Casas siempre se mantuvo al margen de las modas estilísticas en una actitud de independencia artística muy característica en él. Casas propone su iconografía femenina y su especial sensibilidad para reflejar la soledad y la zozobra de la ausencia en las mujeres que su pincel evoca.

El pintor cultiva un realismo equilibrado y elegantísimo, de color contenido y de línea esfumada e insinuante. Su pintura está más próxima al intimismo de Bastien Lepage y al recién aparecido simbolismo que a la realidad fría. En las pinturas de Casas siempre habrá poesía.

Durante el fin de siglo, ser elegante significaba para las mujeres serlo todo. La civilización triunfaba sobre la naturaleza, y la elegancia había sustituido a la hermosura. Pero ser elegante no era fácil. Comprendía una cierta forma de vestir, de andar, de hablar, de comportarse. Ser elegante significaba serlo en determinados sitios y a determinada hora, como recogían las crónicas mundanas. Esta complicada liturgia revelaba el yugo que esclavizaba a la gran dama, pero también ponía de manifiesto cómo la aristocracia ya sólo podía cifrar su poder en la fascinación que provocaba su comportamiento.

El pintor no solía dejar lugar en sus óleos y dibujos para las damas elegantes y “exquisitamente femeninas”, como es el caso de la obra central de nuestro estudio. Y tampoco había en su obra cabida para las ninfas, hadas, ni gozosas madres. Salvo rarísimas excepciones, a Casas no le interesan las maternidades ni la imagen de reposadas y opulentas esposas. Sus féminas, además de interesarse por la lectura y la escritura, hacen deporte, disfrutan de sus *hobbies*, pero solas. Se trata de imágenes de mujeres solas e independientes, lo que resultaba ser más un ideal a conseguir que una realidad social en aquel momento. Debemos recordar que hasta mediados del siglo XIX las mujeres no solían salir solas de casa, y los hombres iban solos al teatro y a los espectáculos de manera habitual. Sin embargo, en el nuevo siglo, una “señora decente” podía, por lo general, salir sola. Tal era, a grandes rasgos, tanto en Cataluña como en el resto de España, la situación de la mujer, por lo que las figuras femeninas, solas y seguras de Ramón Casas, eran una novedad a la par que un reto para la sociedad en general.

Las damas de 1900 tomaron la costumbre de salir muchísimo. A pesar de la estricta etiqueta que presidía las relaciones sociales o del papel meramente representativo que ocupaban las señoras en la vida social, el ocio aristocrático resultó fundamental para liberar a las mujeres. Su carácter redentor se ponía de manifiesto en su capacidad para unir a ambos sexos, separados en la vida cotidiana, para mezclar a las diferentes clases sociales y para liberar el cuerpo de las mujeres con una nueva moda más acorde con las prácticas deportivas que se imponían entre las elegantes.

Por otro lado, las constantes “enfermedades” de las damas hicieron sospechar el origen sexual de éstas. Los hombres de fin de siglo no sólo descubrían atónitos que la mujer tenía instintos sexuales, sino que acabaron convencidos de que éstos dominaban por completo la naturaleza de la elegante. Creyeron que la languidez indolente de las señoras evidenciaba placeres y sentimientos ilícitos, que excluían la participación del hombre... También las drogas y la homosexualidad formaban parte de la vida cotidiana de una elegante esnob. La mentalidad autoerótica, la agresividad y la independencia sexual que los hombres creyeron descubrir en buena parte de las damas, introducía a la elegante en los ámbitos ideológicos reservados a la *femme fatale*. El mismo esnobismo que llevaba a las elegantes a retratarse como mujeres fatales, también las empujaba a realizar prácticas definitivamente liberadoras.

La mentalidad autoerótica, la agresividad y la independencia sexual que los hombres creyeron descubrir en buena parte de las damas, introducía a la elegante en los ámbitos ideológicos reservados a la *femme fatale*. Ahora podía despojarse de sus disfraces mitológicos y legendarios, dejar de ser Judith o Salomé, para mostrarse quizá más peligrosamente como una mujer de mundo.

Muchas elegantes aspiraron a una sublime artificialidad fatal. Las mujeres mostraban rarezas, caras perversas y refinamientos finiseculares. Solían ser retratos

enigmáticos con paisajes espectrales. Exquisistas, su extravagancia consistía en mostrar esa sexualidad poderosa, inaccesible, fatal. En las pinturas de estas mujeres fatales predominan los rostros ojerosos, una enigmática serenidad y un cielo tedioso y plomizo, solo para decadentes.

Por todo ello, resulta evidente el interés de Casas por representar un tipo de mujer de ideas y actitudes progresistas, aunque este no sea siempre su objetivo fijado, o al menos no lo percibamos así siempre. Quizás Casas no era consciente de la cultura y de los esfuerzos de desarrollo que le rodeaban y le invitaban a contemplar de una manera progresista y “moderna” un nuevo rol femenino. Y el artista no solo formaba parte, sino que era impulsor y creador de esta nueva cultura que luchaba por romper los estereotipos sociales decimonónicos y ruralistas, defendiendo el desarrollo de formas de vida más libres y cosmopolitas. El Casas maduro asume toda una manera progresiva y antiburguesa de entender la sociedad y las relaciones hombre-mujer dentro de ella².

Estrechamente ligado al tipo de mujer moderna y progresista, otros rostros de imágenes femeninas de Casas sugieren en numerosas ocasiones, melancólicos estados de ánimo, incluso de tremendo dolor y desconsuelo. Muchas de sus figuras se vuelven nostálgicas y quebradas, como sucede con nuestra gran dama de la alta burguesía catalana de entonces. Casas nos presenta seres incomunicados, aislados en su ensimismamiento y lejanía espiritual. Casas insiste en esos estados de ánimo femeninos a pesar de que, desde el principio de su carrera, se puso de manifiesto la capacidad que tenía para captar e interpretar los más variados aspectos de la llamada psicología de la mujer.

3.2. El autor y otras obras



Autorretrato, 1908

Ramon Casas i Carbó nació en Barcelona el 5 de enero de 1866, y falleció el 29 de febrero de 1932. Pintor español célebre por sus retratos, caricaturas y pinturas de la élite social, intelectual, económica y política de Barcelona, Madrid y París, que también se hizo famoso por sus pinturas sobre revueltas y manifestaciones en las calles de Barcelona. Fue diseñador gráfico y sus carteles y postales sirvieron para definir el movimiento artístico catalán conocido como modernismo, iniciando así la renovación de la pintura catalana a finales del siglo XIX.

Ramón Casas fue siempre un “bon vivant”, un pintor despreocupado y ajeno a toda teoría reflexiva sobre sus obras, y, aún enemigo de toda elucubración intelectual. En realidad, “carecía de toda cultura”.

² BORNAY, ERIKA: *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. AUSA, D.L.1992. Sabadell.

Procedente de familia acomodada, era hijo de Ramón Casas i Gatell, indiano que había hecho fortuna en Cuba, y de Elisa Carbó i Ferrer, hija de una adinerada familia burguesa. Desde muy joven demostró una gran aptitud por el dibujo, y menor interés por los estudios. Este hecho motivó que en 1877 su padre decidiera ingresarlo en la mejor academia barcelonesa de la época, la de Joan Vicenç, donde Casas estudió durante tres años. En 1881, siendo aún un adolescente, fue co-fundador de la revista *L'Avenç*; y ese mismo año viajaría para completar sus estudios a París, capital francesa donde el movimiento impresionista estaba en plena efervescencia. Ese invierno asistió al taller del prestigioso pintor Carolus Duran, considerado el mejor retratista de la alta sociedad francesa, y más tarde a la Academia Gervex donde, paradójicamente, Casas redescubriría, de la mano de su nuevo profesor, la pintura española, y especialmente la de Velázquez. También intervendrá en esta nueva reconsideración de su mirada pictórica la obra de John S. Sargent, el discípulo más famoso de Carolus Duran, y los cuadros del primer período d'Édouard Manet. Durante el año 1883 a la edad de dieciséis años pinta su *Autorretrato vestido de flamenco* (Museu d'Art Modern), obra que fue admitida en el Saló des Champs Elysées de ese mismo año y que le supuso ser aceptado en el Salon Officiel de la Société d'artistes français.



Autorretrato vestido de flamenco, 1883.

Este período en París se prolongaría durante once años, aunque alternándolo con largos períodos en Barcelona y algunos desplazamientos a otras ciudades de España. Así, por ejemplo, de vuelta de su primera visita a París, viaja por la Península ibérica junto a Marià Barrau, visitando el Museo del Prado y haciendo escala en Granada.

En 1886 sobrevivió a una tuberculosis y permaneciendo convaleciente en Barcelona. En ese periodo de su vida conoció a artistas como Santiago Rusiñol, Eugène Carrière e Ignacio Zuloaga.

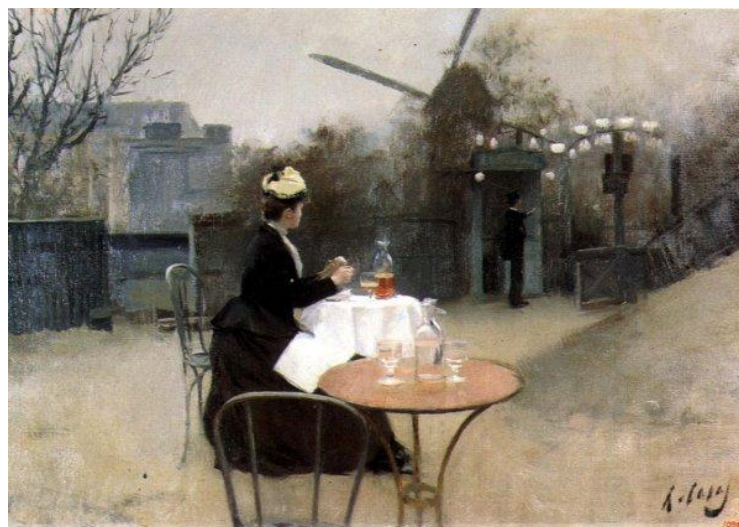
Casas y Rusiñol viajaron por Cataluña en 1889 y colaboraron en el libro *Por Cataluña (desde mi carro)*, con textos de Rusiñol e ilustraciones de Casas. Más tarde regresaron juntos a París, donde se alojaron en el Moulin de la Galette en Montmatre junto con el crítico de arte y pintor Miquel Utrillo y el dibujante Ramón Canudas. Rusiñol realizó una serie de crónicas para el periódico *La Vanguardia* con el título *Desde el Molino* que contaron también con las ilustraciones de Casas. Casas se

convirtió en miembro de la *Société d'artistes françaises* lo que le permitió participar en dos exhibiciones anuales sin tener que pasar por un jurado previo.

Era la hora del simbolismo y de las armonías vaporosas en gris de Whistler. Sus cuadros *Plein Air* (1891, Museu d'Art Modern) y *En el Moulin de la Galette* son obras maestras de esta etapa. En este momento triunfaban Toulouse Lautrec, Steilen y Forain, la influencia de los cuales se dejaría sentir en sus dibujos.



En el Moulin de la Galette, 1893.



Plein air, 1891.

Con Rusiñol y con el escultor Enric Clarasó realizaron una exposición en la Sala Parés en 1890; los trabajos de esta época se encuentran a medio camino entre el estilo académico y el de los impresionistas franceses. Este estilo, que llegó a conocerse como *modernismo*, aún no estaba del todo desarrollado pero los artistas empezaban a conocerse unos a otros y los artistas catalanes empezaban a identificarse más con Barcelona que con París.

Su fama continuó extendiéndose por toda Europa, realizando exposiciones de éxito en Madrid (1892-1894), Berlín (1891-1896) y en la Exposición Mundial de Chicago de 1893; mientras el círculo bohemio que incluía a Casas y Rusiñol empezó a organizar frecuentes exposiciones en Barcelona y en Sitges. Con el aumento de la actividad en Cataluña, Casas se estableció en Barcelona aunque seguiría viajando a París para los salones anuales³.

Ya asentado definitivamente en Barcelona, su actividad y creatividad irían más allá del campo de la pintura, destacando en diversas disciplinas como dibujante, ilustrador y cartelista. En su vertiente más humana destaca junto a Santiago Rusiñol y Miquel Utrillo como un animador de la vida cultural catalana con voluntad de influir en su renovación. Además practica diversos deportes y organiza suntuosas fiestas.

Desde 1889 expondrá cada año en la sala Parés de Barcelona junto a Santiago Rusiñol y Enric Clarasó. A pesar del asentimiento de los jóvenes artistas, el público barcelonés rechazó al principio la trivialidad de sus temas (*Mujer peinándose*, *Muchacha en un patio*), así como la moderación en el uso del color y la predilección por los grises.

³ GIL, ISABEL: *Catálogo razonado*. De la Cierva Editores. 2002.

El mundo del arte modernista estableció su centro de operaciones en *Els Quatre Gats*, un bar al estilo de *Le Chat Noir* de París. Casas financió este bar, situado en los bajos de la Casa Martí, edificio del arquitecto Josep Puig i Cadafalch situado en el centro de Barcelona, en la calle Montsió; se inauguró el mes de junio de 1897 y estuvo abierto durante seis años (se reconstruyó en 1978). Sus compañeros de empresa fueron Pere Romeu, Rusiñol y Miquel Utrillo. En el bar se celebraban diversas actividades artísticas: conciertos, lecturas, sesiones de sombras chinecas, tertulias y exposiciones de arte. Allí expusieron su obra por primera vez Isidre Nonell o Pablo Picasso. La pieza más destacada que decoraba el local era un autorretrato de Casas en el que aparece pedaleando sobre un tándem junto a Romeu.



Fin de siglo XIX (El tandem).

Al igual que *Le Chat noir*, *Els Quatre Gats* mantuvo su propia revista literaria del mismo nombre, en la que Casas colaboró de manera destacada, y que fue sustituida unos meses más tarde por la revista modernista por excelencia *Pèl&Ploma* en la que también colaboró Casas dando salida a su prolífica obra como dibujante, tan considerable como su obra pictórica.

Pèl&Ploma fue una revista de arte y literatura publicada en Barcelona desde el 3 de junio de 1899 a diciembre de 1903. Inicialmente salía cada semana, pero a partir de junio de 1901 pasó a ser mensual, hasta llegar al número 100, para después dejar de publicarse. Principalmente se escribía en catalán, pero también se editaron algunas colaboraciones en español y francés. Nacida de los restos de la revista *Els Quatre Gats*, era propiedad de Ramón Casas, quien también era responsable de la dirección artística y se hacía muy presente a través de sus dibujos a lo largo de toda la trayectoria de la publicación. Por otro lado, su director literario fue Miquel Utrillo, el cual en los primeros números era casi el único redactor. Aunque inicialmente no constaba más que de cuatro páginas impresas a dos colores, poco a poco aumentó de volumen y presentación hasta llegar a las treinta y dos páginas con gran calidad de papel y una excelente policromía para la reproducción de obras de arte.



Portadas realizadas por Ramón Casas para la revista Pèl&Ploma

Entre sus colaboradores artísticos debemos mencionar a sus amigos Santiago Rusiñol, Isidro Nonell, Ramon Pichot, Joaquim Mir, Joaquín Sorolla, Anglada Camarasa, Josep Maria Sert, Joaquín Torres García y un jovencísimo Pablo Picasso que entonces aún firmaba con su apellido "Ruiz". La publicación se convirtió en una revista de culto porque representaba la gran eclosión del modernismo catalán y al mismo tiempo dejaba patente la incorporación de la cultura del país a las corrientes europeas más innovadoras y cosmopolitas.

Mientras que su carrera como pintor prosperaba, Casas empezó a trabajar también en el diseño gráfico, adoptando el estilo *art nouveau* que llegó a definir al modernismo. Diseñó carteles para el bar y también realizó anuncios para la firma Codorníu, fabricante de cava.

Pero su fama comenzó a ser mayor a partir de la exposición universal de 1900 en París, cuando el comité español seleccionó dos retratos al óleo realizado por Casas: un retrato de 1891 de Eric Satie⁴ y otro de la hermana de Casas, Elisa. Su retrato, de una ejecución mediante El garrote vil, ganó uno de los premios principales en Múnich en 1901. Sus obras se exhibían por toda Europa y en otros lugares del mundo como la ciudad de Buenos Aires. En 1902 doce de sus obras quedaron expuestas de forma permanente en el Círculo del Liceo, club exclusivo asociado al teatro de la ópera barcelonés.

En 1903 se convirtió en *Sociétaire* completo del *Salon du Champ de Mars* de París, lo que le permitió realizar una exhibición anual; de hecho, sólo expuso durante dos años. En 1903, la obra presentada fue *La carga* que más tarde renombró como *Barcelona 1902* en referencia a una huelga general ocurrida en Barcelona en esas fechas. Sin embargo, la pintura de Casas, que muestra a un Guardia Civil cargando contra la multitud, había sido pintada dos años antes de la huelga. En 1904, esa misma pintura ganó el primer premio en la Exposición General de Madrid.

⁴ **Erik Satie**, cuyo nombre completo es Alfred Eric Leslie Satie (Honfleur (Calvados), 17 de mayo de 1866 - París, 1 de julio de 1925). Compositor y pianista francés.



La carga, 1899.

En 1904, durante una estancia en la capital española, realizó una serie de caricaturas de la elite madrileña así como de pintores como Joaquín Sorolla y Agustín Querol, escultor oficial del gobierno español. En el estudio de Querol realizó un retrato ecuestre del rey Alfonso XIII que fue adquirido por el coleccionista norteamericano Charles Deering, que se convertiría en su mecenas.



Retrato del rey Alfonso XIII, 1905.

Debido al aumento de su fama como retratista, Casas se instaló de nuevo en Barcelona, donde conoció a una joven modelo, Júlia Peraire, 22 años más joven que él. La pintó por primera vez en 1906 cuando Júlia tenía 18 años. Pronto se convirtió en su modelo preferida y en su amante. Su familia no aprobaba esta relación aunque finalmente se casarían en 1922.

En 1908 Casas viajó por Cataluña con Deering, quien compró un antiguo hospital en Sitges con la idea de convertirlo en su residencia, transformándolo finalmente en el llamado Maricel con el asesoramiento de Miquel Utrillo. Ese mismo año, Casas inició un viaje de seis meses por Cuba y los Estados Unidos realizando una

docena de retratos al óleo y cerca de una treintena de dibujos al carbón de amigos y socios de Deering.

De regreso a España realizó exhibiciones en Madrid y Barcelona. En la galería *Fayanç Català* de Barcelona mostró unos 200 dibujos al carbón que donó al Museo de Barcelona. Su exposición de Madrid se realizó en el Ministerio de Turismo e incluía retratos de figuras destacadas de la ciudad, incluido el rey.

Antes de que se iniciara la Primera Guerra Mundial viajó por España y Europa, visitando Viena, Budapest, Múnich, París, Países Bajos, Madrid y Galicia realizando importantes exposiciones en España y en Francia. En 1913 compró una vivienda en Barcelona, una torre en el barrio de Sant Gervasi de Barcelona, allí realizó en 1915 una exposición conjunta con Rusiñol y Clarassó en la Sala Parés, conmemorando así el 25 aniversario de su primera exposición conjunta.

Casas y Deering viajaron a Tamarit (Tarragona) en 1916. Deering adquirió el viejo castillo de Tamarit que Casas se encargó de restaurar. Años más tarde, en 1924, Casas regresó a Tamarit para pintar diversos paisajes.

Casas, Rusiñol, y Clarassó siguieron realizando exposiciones conjuntas en la Sala Parés que se hicieron constantes hasta la muerte de Rusiñol en 1931. Casas continuó pintando retratos y paisajes, así como algunos carteles para la lucha contra la tuberculosis. Pero, en el momento de su muerte, en el año 1932, se había convertido más en una figura del pasado que del presente. Fue enterrado en el Cementerio de Montjuïc de Barcelona.⁵

3.3. Ramón Casas y el dibujo

Tal vez Ramón Casas sea más popularmente conocido y apreciado como dibujante que como pintor. Sin embargo, esta faceta del artista no fue conocida por el gran público hasta bien entrada la década de los ochenta. Las razones de esto bien pueden estar en la mayor divulgación que alcanzaron los dibujos que publicó en diarios y revistas de su tiempo.

Casas ejerció la habilidad por el dibujo a través de la numerosa correspondencia que mantuvo, a lo largo de toda su vida, con sus familiares, amigos y colaboradores más inmediatos. El artista prefería hacer uso de dibujos descriptivos, explicando que le resultaba más fácil que escribir.

Concretamente, se dio a conocer a partir de 1889 cuando ilustró la crónica de su viaje en carro por Cataluña junto a su inseparable amigo Santiago Rusiñol. Este viaje fue recogido en una serie de cartas publicadas por la Vanguardia bajo el nombre "*Desde mi carro*". Esta misma experiencia se repitió en otras ocasiones, por ejemplo, en una nueva crónica de un viaje en bicicleta bajo el nombre "*De Vich a Barcelona*".⁶

⁵ FONTBONA, FRANCESC: *Casas*. Nou Art Thor, D.L. 1988. Barcelona.

⁶ Rafols, Josep Francesc. 1949, pp. 97-99.



Ya en 1894 se repitió nuevamente a través de los dibujos a pluma para ilustrar las cartas remitidas por Santiago Rusiñol al periódico la Vanguardia como corresponsal en París y publicados posteriormente bajo el nombre *"Desde el Molino"*. Se trataba de unos dibujos dinámicos, cursivos y esquemáticos que reflejaban las peripecias de los artistas catalanes Canudas, Utrillo, Rusiñol y Casas entre otros, en el Montmartre de la bohemia artística de finales del siglo XIX. En 1898 encontramos en la revista *"El gato negro"*, dirigida por Carlos Ossorio Gallardo, algunos dibujos dentro de la línea realista y sintética que caracteriza a nuestro autor.

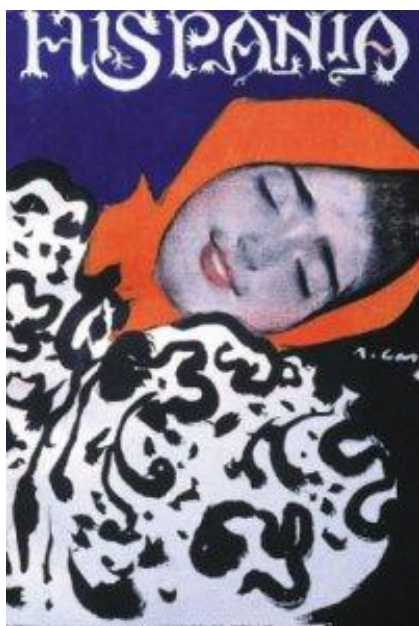
A partir de febrero de 1899 comienza a publicarse la revista *"Quatre Gats"* bajo la dirección de Pere Romeu, con la ayuda de Miquel Utrillo, redactor y Ramón Casas, director artístico, siendo además el principal ilustrador. La revista se inspiró en el *"Gil Blas"* parisino y tanto Casas como el resto de colaboradores gráficos Nonell, Regoyos, Rusiñol, Gosé, F. Sardà i R. Opisso son influidos por Steilen, el gran ilustrador del *"Gil Blas"*. Casas decora la primera página de los números 1 y 10 y la mayoría de las contraportadas donde comienza a publicar su célebre serie de retratos al carbón de personalidades y artistas contemporáneos.



A partir de 1899 tomó el relevo *Pèl & Ploma*, con el mismo número de páginas, cuatro, la misma distribución de las ilustraciones en las dos páginas, exteriores y los mismos directores literarios (M. Utrillo) y artístico (R. Casas). En esta nueva publicación Casas adopta el papel de ilustrador principal, permitiendo dar salida a su extensa producción artística.

En esta etapa, magníficas ilustraciones ocupan la primera página, los fondos monocromos de estas, azules, ocre y violetas, eran una novedad en Barcelona. La última página incluye los retratos al carbón de las personalidades de la cultura y política del momento. La parte inferior de alguna de las páginas estaba destinada a los anuncios comerciales, también dibujados por Casas.

En sus páginas se complementaron el "*Pèl*" de Casas y la "*Ploma*" de Utrillo. Así el primero dibujaba la revista entera, anuncios incluidos, dando salida a la infinidad de dibujos de los cuales disponía. Por otro lado Utrillo daba a la revista una altura internacional con sus crónicas, al reflejar lo que sucedía en los centros artísticos del extranjero. Se publicaron además colaboraciones de Gide y de Zola.



Casas colaboró en la ilustración de muchas otras revistas de la época. Entre ellas podemos destacar las portadas elaboradas para *Hispania* (1899-1902), la lujosa revista de Miquel Seguí y Hermenegildo Miralles, bajo dirección artística de Miquel Badía y Josep Pascó, para *Feminal* (1907-1917), el suplemento femenino de "*Il·lustració Catalana*", y *Hojas Selectas* (1902-1921), la revista de información general de la casa Salvat y Cía donde publicó algunos dibujos. Colaboró también en *Vida literaria*, revista editada en Madrid para la cual

realizó el cartel comercial y en *l'Almanach de l'Esquella de la Torratxa*.

Ramón Casas fue uno de los dibujantes y precursores del cartelismo artístico en Cataluña. Sus realizaciones incorporaron una visión europea y moderna, en la que la figura femenina adquiría una singular importancia. Su estilo personal está caracterizado por un dibujo sintético y realista cercano a las propuestas de Toulouse-Lautrec y Steilen.

En sus trabajos sintetiza lo que han de contener los carteles publicitarios: composición sencilla, con una línea expresiva que cierra grandes masas de colores brillantes destacado sobre un fondo de color uniforme. A lo largo de su vida obtuvo diferentes premios como cartelista, entre los que destacaron los de los concursos de Anís del Mono, el champagne Codorníu o los cigarrillos París.



Otra de las facetas en las que destacó como dibujante fue para la realización de tarjetas postales, pues a finales del siglo XIX se produjo un importante movimiento de edición de colecciones de tarjetas postales, especialmente impresas para coleccionarlas. Casas fue el primer artista barcelonés que tuvo encargos de tarjetas postales comerciales.

La fórmula de Casas es la del arte sintético, la línea de dibujo a base de líneas expresivas y siempre jugando con el espacio vacío que envuelve el tema principal. Actualmente se conserva más de un centenar de postales del artista, muestra del interés que despertó su obra. Algunas tienen contenido comercial, reproduciendo en alguna ocasión sus propios carteles. En todas sus composiciones el elemento imprescindible es la presencia de la figura femenina, presentada siempre en actitud elegante, moderna y de una extrema belleza, como ya vimos en el estudio analítico de nuestra obra protagonista.

En este campo Casas destacó realizando una serie de colecciones muy apreciadas en su tiempo y que todavía hoy son reclamo de coleccionistas nacionales y extranjeros. Se conservan más de un centenar de postales entre las cuales destacan los ejemplares para importantes firmas comerciales de la época.

lugar en el que hoy se encuentra, fue igualmente uno de los artífices de la Gran Vía, así como el creador del edificio del Casino y la fachada del edificio que ABC y Blanco y Negro ocuparon durante décadas en la calle de Serrano.

El edificio pasó después a pertenecer a la Cerveza Águila y, posteriormente, se convirtió en Centro de documentación y archivo para la Comunidad de Madrid, la cual cedió el edificio para adaptar este singular espacio a las necesidades del nuevo centro artístico. La Fundación Colección ABC ha contado con el estudio de arquitectos madrileños Aranguren & Gallegos, quienes han concebido un proyecto de rehabilitación que no sólo remodela el espacio para su nuevo uso, sino que también enriquece el entorno urbano.

El nuevo Museo cuenta con una superficie de casi de 4.000 m² para el desarrollo de sus actividades, distribuidas en seis plantas, dos de ellas subterráneas. Dispone de dos amplias salas de exposición, espacios multifuncionales, una planta destinada a trabajos de gestión, un depósito de obra, un laboratorio de restauración, almacenes, cafetería y tienda. Dichos espacios se han creado siguiendo las más innovadoras tendencias arquitectónicas, artísticas y museográficas.

3.5. Documentación sobre la obra

3.5.1. El periódico

El periódico ABC fue el primer diario español que tuvo difusión internacional, lo fundó en Madrid don Torcuato Luca de Tena y Álvarez-Ossorio el 1 de enero de 1903, inspirado en el éxito conseguido con la revista *Blanco y Negro*, lanzada al mercado doce años antes por este emprendedor sevillano. ABC comenzó siendo semanal y el 1 de junio de 1905 aparecería como una publicación diaria. Actualmente es el periódico más antiguo de Madrid.

Desde su formato tabloide a tres columnas -auténtica revolución técnica en la prensa europea de principios del siglo XX, precursor de los usados actualmente en el mundo-, hasta la presentación gráfica de sus ilustraciones, pasando por la variedad de sus colaboradores y redactores, así como la prioridad en incorporar todos los avances tecnológicos de las artes gráficas y las comunicaciones.

La permanente voluntad de innovación técnica caracterizó al diario desde sus comienzos. En 1915 empezó a utilizar el huecograbado para la impresión de sus páginas gráficas y fue el primer diario español que adoptó el color, en el año 1930. ABC nació como diario al precio de 5 céntimos ejemplar. Tres años después, el 1 de abril de 1908, adopta una innovación revolucionaria en su portada: la página de anuncios que abría el ejemplar, como era costumbre en los periódicos de la época, es sustituida por una fotografía.

Al comienzo de la Guerra Civil, en 1936, el periódico fue incautado por el gobierno del Frente Popular. Continuó su publicación, por parte de la familia propietaria, a través de su edición de Sevilla, fundada en 1929. Al término de la contienda, el ABC de Madrid fue devuelto a sus legítimos propietarios. En nuestros días, ABC continua publicando su edición gemela de Sevilla, más orientada al mercado andaluz; también imprime ediciones regionales en Barcelona, Vigo y Santa Cruz de

Tenerife. En Madrid se producen ediciones especiales para las demás Comunidades españolas.

Desde 1997, el diario se imprime también en Bruselas para cubrir el mercado europeo, y desde 1995 puede asimismo consultarse la versión digital, "ABC.es" en Internet. El diario cuenta con 300 redactores, un centenar de corresponsales en España y en el extranjero y delegaciones en las principales capitales de Europa y América.

3.5.2. La revista

Torcuato Luca de Tena fundó su revista *Blanco y Negro* en el año 1891, tras un viaje a Munich que le permitió conocer la organización artística e industrial de la famosa revista *Fliegende Blätter*, es decir «Páginas volanderas». De regreso a Madrid, conversando con varios pintores en el Círculo de Bellas Artes, llegó a la conclusión de que en España sobraban artistas para publicar un periódico ilustrado y faltaban editores. La obra gráfica de *Blanco y Negro* y *ABC* nace de la necesidad de amenizar sus textos con ilustraciones que resumiesen el texto al que acompañaban llegando así a un sector más amplio de la población, puesto que en estos momentos gran parte de España era analfabeta.



La revista *Blanco y Negro* fue de arte y literatura, adaptada siempre a las distintas transformaciones del tiempo, y sobre todo a las técnicas más novedosas y expresivas: acuarela, gouache, acrílico, pastel, grafito, carbón, tinta y óleo.

El primer semanario *Blanco y Negro* apareció el 10 de mayo de 1891 con una portada ilustrada por Ángel Díaz Huertas (Córdoba, 1866 - Dos Hermanas, Sevilla, 1937), que se repitió en los cincuenta y dos primeros números de la revista, sólo cambiando la fecha del calendario. Se puede decir que la revista debe al pintor Huertas no sólo aquella imagen, sino incluso su propio nombre.

En un primer momento, la revista salía a la venta solo los domingos por un precio de 15 céntimos. En tan solo un año se duplicaría coste de su venta y en 1898 pasaría a ponerse la venta los sábados.

[illegible][illegible]

© 2000 THE BLACKWELL COMPANY. ALL RIGHTS RESERVED.

(continued)



lancos y negro (edad): - 12/84/1902, edad 10
"apaga" (c) 1984 ABC S.A., Madrid, 1984. Que se prohíba la reproducción, distribución, puesta a disposición, almacenamiento público y circulación de esta obra, en cualquier forma o por cualquier medio, sin previa, expresa y exclusiva autorización, por escrito, de la editorial, en caso de reproducción, modificación o traslado de partes con fines comerciales o de lucro, o, únicamente, para fines, y a la vez se garantiza cualquier derecho, incluido el de su explotación, de esta obra.

⁷ <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca>

JUEGO DEL ARTE DE ABC

Ramón Casas (Abe-1902)
«Barcelona, a modo de prefacio»

Joaquín Valverde (Abe-1920)
«El último metro»

Rafael Pellicer (Abe-1925)
«El último metro»

Elogio Varela (Mar-1912)
«Puerta de Blanco y Negro»

LÁMINAS DEL DÍA

Comprende el fin de semana y las fechas de publicación de algunas de las cuatro láminas que en su tarjeta del Juego del Arte de ABC, que recibirá con su ejemplar de la revista Blanco y Negro el pasado fin de semana. Si a día de hoy 24 láminas publicadas durante la semana coinciden con las correspondientes en su tarjeta, habrá ganado un millón de pesetas. Los ganadores del presente semanal deberán ponerse en contacto con Prensa Española antes de las 12 horas del martes siguiente llamando al teléfono 962 121 900. Si no se consigue, envíen su tarjeta por correo postal al Apdo. de Correos 15.130, Madrid, y entrará en el sorteo mensual de otro millón de pesetas y tres viajes al Caribe por diez personas.

«CINCUENTA AÑOS A LA VANGUARDIA DEL ARTE»

De las Alas-Pumariño, Tauler, Álvarez Sala y Ramón Casas, desde mañana, con ABC

Las láminas de esta colección se editan en reproducciones de alta calidad

«GRANDES DIRECTORES»

El próximo domingo con ABC, «El último metro», de François Truffaut

OPORTUNIDAD

ESTABLECELA SU PROPIA EMPRESA. AREA PRODUCTIVA Y DISTRIBUCIÓN DE PRODUCTOS. INICIACIÓN TOTAL, SEGURO Y RÁPIDO. INICIACIÓN TOTAL, SEGURO Y RÁPIDO. INICIACIÓN TOTAL, SEGURO Y RÁPIDO. INICIACIÓN TOTAL, SEGURO Y RÁPIDO.

Más recientemente, el 23 de febrero de 2003 la ilustración “Barcelona a modo de prefacio” aparecía en la sección de cultura (p. 65) del periódico ABC, con motivo de una entrega de reproducciones en alta calidad de varias láminas que el diario hacía a sus lectores, en medio o gran formato; concretamente la obra de Ramón Casas se podía adquirir el sábado, 1 de marzo de 2003, en gran formato por 4,99 euros adicionales al precio del periódico.

3.5.3. La colección

La *Colección ABC* está formada por unas 200.000 obras de más de 1.500 artistas que aparecieron en la revista *Blanco y Negro* y más tarde en *ABC* ilustrando todos y cada uno de sus artículos de prensa. Es por ello que las ilustraciones que componen los fondos son una muestra de la variedad de tendencias, la impresionante ruptura y la tradición de las modas y vanguardias que se dan cita en España.

La colección nos hace testigos del desarrollo de estas dos publicaciones, *Blanco y Negro* y *ABC*, y de los hechos y los cambios ocurridos entre dos fines de siglo abarcando, a través del arte español, cinco momentos sucesivos de nuestra historia más moderna: la Restauración, la Dictadura de Primo de Rivera, la República, la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición⁸.

⁸ Bonet, Juan Manuel, imp. 2011.

3.5.4. La exposición

El Museo ABC abrió sus puertas con una exposición temporal titulada “El efecto iceberg: dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo” (17 noviembre 2010 - 13 marzo 2011), para la cual, su comisario Juan Manuel Bonet seleccionó 390 obras a partir de las cuales propuso un recorrido cronológico por la historia de España desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

Todas las obras originales expuestas se entregaron en su momento en el centro de edición de las publicaciones con muy diferentes formatos y colores que más tarde serían modificados y adaptados a los formatos-páginas de las publicaciones ABC y Blanco y Negro. La mayor parte de las obras que se muestran en la muestra ilustraban artículos de opinión, relatos, cuentos infantiles..., plasmadas todas ellas en las páginas de las publicaciones a través de los distintos sistemas de fotomecánica de las diferentes épocas.



3.6 Iconografía y contexto histórico-feminista

La escena representa una figura femenina, inspirada posiblemente en su hermana, Elisa Casas i Carbo, sentada de perfil y vestida a la moda del siglo XIX, que vuelve la vista atrás para contemplar, o posiblemente rememorar una imagen de la ciudad de Barcelona presidida por las torres de la catedral de Santa María del Mar al fondo.

Para comprender el desafío que en los círculos de la moral tradicional y bienpensante tenía lógicamente que producir el tipo femenino que Ramón Casas proponía, conviene detenerse, aunque brevemente, en la real situación de la mujer no ya rural, sino urbana en la España del siglo XIX. Pero la realidad es que en 1878 solo el 9'6% de las mujeres españolas sabía leer. En nuestro país no aparecería una orden por la cual toda mujer que quisiera matricularse en la enseñanza universitaria oficial pudiera hacerlo, sin previa consulta al “superior” hasta 1910. En resumen, la única carrera de la mujer española era la del matrimonio. La figura femenina de Casas surge dentro de este contexto social, como un reto, como una incitación al cambio de la estructura familiar

tan segura en el reparto de papeles. Además, observemos que las figuras femeninas que salen de su mano no intentan tampoco ofrecernos la imagen, ni tan siquiera sutilmente, de seres frívolos o cortesanas de lujo camufladas bajo un cierto barniz intelectual. Evidentemente, sus mujeres pertenecen a la respetable clase media burguesa, pero eso no quita para que plantee su propuesta de otro *rol* femenino sin protagonismo intelectual. Casas pretende muchas veces hacer real en la ficción lo que aun no es factible en la realidad.

El análisis iconográfico de la obra del pintor Ramón Casas, desde su retorno a París en 1890 hasta los primeros años del siglo XX, nos lleva inevitablemente a verificar su constante interés por la representación de la figura femenina. Ahora bien, a Casas le interesó muy en particular ilustrarnos sobre una determinada tipología de mujer: la de un ser libre y moderno. También se observa en esta iconografía, la ausencia de representaciones de la mujer objeto y de la mujer en su papel tradicional de esposa y madre. Tampoco aparece el tipo de mujer rural, ésta siempre es urbana. Los estudiosos de la obra de Casas han inferido que el artista insistió en este tipo femenino por motivos puramente estéticos y decorativos. Sin embargo, si analizamos esta respuesta con cierto rigor, no resulta en absoluto satisfactoria. Situándonos en el gusto de la época, y por motivos estéticos, es obvio que aquella sociedad tan tradicional, tanto en su estructura social como en el Arte, era mucho más complacida, tanto visual como estéticamente, con la contemplación de estos modelos. No obstante, parece improbable que la iconografía femenina que Casas creó en este periodo tuviera intención puramente decorativa. Sus figuras se mostraban desprovistas de todos los elementos que, subrayando lo “femenino” y erótico, contribuyen a crear una imagen de mujer atractiva según los cánones al uso⁹.

En realidad, el personaje femenino, antropomorfismo del concepto de mujer, es una sombra fantasmagórica donde se posan la mirada y el deseo del personaje y del espectador masculino como si fuese un mero espectáculo. Plantear la retroalimentación que se producía entre las obras artísticas y la consideración de la mujer resulta imprescindible. Las condiciones artísticas en las que se vio inmerso este proceso constituyeron el abono necesario para que las artes plásticas difundieran una imagen femenina que marcaría para siempre la *Belle Époque*.

Se mitifica así la imagen de la mujer seria, la que no molesta, la única que no teme envejecer porque ha dedicado su vida a la familia. Lo más importante es guardar la honra del esposo. La mujer tiene una influencia incuestionable en la sociedad y su misión es hacer el bien desde el hogar, su reino. Hay autores, incluso, que llamaban la atención en sus escritos de las damas puras hacia las que no lo son tanto.

El feminismo en España es uno de los más fascinantes puntos en la historia de este país a partir del 68 y aun anteriormente, pues según la socióloga Ana de Miguel, el feminismo ha existido siempre, desde el momento en el que las mujeres se han quejado de su injusto y amargo destino bajo el patriarcado y han reivindicado un cambio. En nuestro país existía una desconexión entre el papel real y la imagen ideal de las señoras que se plasmaba en la pintura. Cincuenta años de siglo XIX habían transcurrido bajo el gobierno de una mujer, siglo en el que el ideal, al parecer, era la mujer que iba de casa a

⁹ BORNAY, ERIKA: *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. AUSA, D.L.1992. Sabadell.

misa, un ser débil, emocional, por no decir irrazonable, como retrata la literatura de la época¹⁰.

El siglo español es un fascinante siglo lleno de magníficas mediocridades, un siglo contenido con una burguesía triunfante y conservadora que, guiada por el academicismo, no permite que se desarrollen personalidades descollantes. El siglo XIX español fue un siglo riquísimo, y las mujeres coexistieron con los hombres sin doblegarse a sus deseos más de lo que podríamos pensar en un principio. Proliferaban las mujeres profesionales, inteligentes y educadas en un ámbito cultural progresista. La mujer empezaba a ser tomada en cuenta, aunque a veces solo fuera como un objeto de adorno que debía instruirse y jugar un papel de educadora con los hijos.

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se produjeron la expansión del sufragismo y la demanda del derecho al voto femenino por los países desarrollados, aunque en la mayor parte de los países de Europa y América no se lograría el reconocimiento de este derecho fundamental hasta después de la Primera Guerra Mundial. Y en este contexto sociocultural se desarrollaron los movimientos artísticos.

Los cambios socioeconómicos que traía consigo el siglo XX afectaban profundamente a la vida cotidiana, al ámbito tradicional de lo femenino, y amenazaban con poner en peligro el frágil equilibrio romántico que la burguesía había encontrado en la división de esferas. De forma paralela a la formulación del ideal de madre y esposa, en toda Europa comenzaban a temblar los cimientos del discurso de la domesticidad, y la vida española no iba a permanecer ajena a este fenómeno. La nueva sociedad del ocio, los inicios de la emancipación femenina, la incorporación de la mujer al mundo laboral o el aumento de la prostitución y de las clases marginales son factores que contribuyen a conformar los nuevos tipos femeninos que protagonizan el panorama artístico de fin de siglo.

Por otro lado, los puntos de contacto de la mujer con las artes siempre aparecen como colaterales y unidos a menudo a su maternidad y a los presupuestos de su bondad con el mundo. La formación de la mujer en Bellas Artes se asociaba a la moralidad, a un sistema en el que la ética y estética tienen como fin último ayudar a la mujer a comprender la belleza moral y a potenciar el talento de los hijos. Se consideraba que el dibujo enriquecía al individuo a pesar de ser potencialmente pernicioso. Los modelos masculinos y femeninos de las sesiones del dibujo al natural no gozaban de buena reputación, como tampoco resultaba bien visto que las niñas acudieran a dichas clases de copiado.

También es cierto que el Arte comienza a verse como un hecho social, idea moderna hasta el extremo, y se considera, ya a finales del XIX, que el público forma parte del mundo artístico, concepto que forma parte de la parafernalia contemporánea. Precisamente, hablamos de la entrada del Arte en las casas burguesas, lo que provoca que el Arte se ponga al alcance de todas las fortunas y que el pintor goce de un nuevo *status*¹¹.

¹⁰ ALARIO TRIGUEROS, MARÍA TERESA: *Arte y feminismo*. Nerea. 2008. Donostia-San Sebastián.

¹¹ DIEGO OTERO, ESTRELLA DE: *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Cátedra, D.L. 1987. Madrid.

3.7 Indumentaria y accesorios

La moda se convirtió, como siempre sucede, en la primera manifestación de cambio y dio lugar a una serie de disquisiciones sobre coquetas, mediatundas, sabias o filósofas, esposas y madres, y una interminable galería de personajes que van poblando el siglo XIX, a la vez que cambian sus modos y modas.

Cabría explicar que si las coquetas son consideradas el mal del siglo, lo mismo sucede con las que pasan excesivo tiempo dedicadas a la pintura, el deporte o el estudio. Esto genera la famosa polémica entre coquetas y filósofas, sin saber cuál de las dos es más dañina para la sociedad. Los libros sobre belleza y salud proliferaban, las novelas trataban el tema de forma que las mujeres siempre eran ridiculizadas y salían mal paradas. Las críticas toman matices ciertamente dramáticos cuando se trata de mujeres instruidas. La mujer del siglo XIX no podía ser sabia, ni coqueta, ni podía tener una profesión. A ella le bastaba con amar y amar sólo institucionalmente. La mujer, criatura pura y abnegada se convierte en el ángel del hogar, sumisa, solícita, caritativa y virginal. El concepto de esposa modelo, que ha sobrevivido a dos guerras mundiales, fue fuente inagotable para escritores y pintores¹².

El siglo XX convierte a la mujer elegante en la representante del estatus económico del marido. Los opulentos vestidos (excéntricos, caros e inconvenientes), los enormes sombreros, los zapatos de tacón, y sobre todo, el uso del corsé, atestiguaban que su portadora, además de poder permitirse lo superficial, era incapaz de realizar cualquier tipo de actividad productiva. Incluso la invalidez femenina, prueba fehaciente de la inutilidad de la mujer, se convertía en el colmo de la exquisitez. Parecía evidente que la nobleza social y económica fortalecía el yugo que esclavizaba a las damas. Pero mientras muchos hombres jugueteaban con sus débiles y enfermizos objetos de lujo, algunas mujeres querían ser algo más y, a través de sus nuevas formas de ocio, de su evasión indolente o de su artificioso esnobismo, introducían en los ambientes elegantes un aire de libertad perturbadora que abriría las puertas de la emancipación.

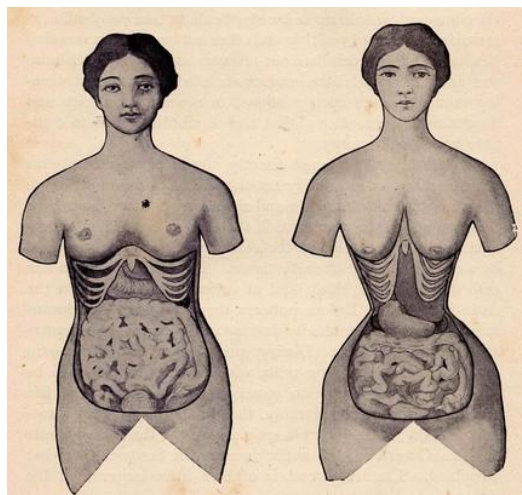
En la exquisitez de la elegante contaba su formación intelectual que, junto con el deporte, se convirtieron en los dos estandartes visibles de la incipiente emancipación femenina.

En la moda fue notorio este periodo; los vestidos almidonados y con enagua de crinolina (falda circular con seis aros de acero flexible que abultaban el vestido) eran los que marcaban la pauta. A principios del 1900 fue cuando se formó el ideal de la "Chica Gibson", un personaje de caricatura que representaba el ideal femenino para aquel entonces y que se convirtió en todo un patrón de vida. Su creador, Charles Dana Gibson, atribuía a esta belleza los valores que debían identificar a una dama como tal, es decir, obediencia y honorabilidad, valores que los hombres aceptaban por costumbre considerándolos los más adecuados para las damas. Éstas debían ser de pecho erguido, caderas anchas y nalgas sobresalientes, posibles únicamente haciendo un uso excesivo del corsé, además debían tener actitudes sumisas y obedientes. Una de las películas donde mejor se representa este ideal es en Titanic. Esta moda tendría su fin a comienzos de la Primera Guerra Mundial.

¹² LÓPEZ HERNÁNDEZ, MARÍA: *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. A. Machado Libros, D.L. 2006. Madrid.



El principal problema de esta prenda eran los efectos secundarios que tenía para la salud, pues oprimía el tórax, desplazando los órganos y reduciendo la capacidad pulmonar, dando lugar a desvanecimientos. Si su uso era continuado los órganos comenzaban a funcionar mal de forma crónica, pero lo más normal era tener alguna enfermedad respiratoria. Así que las mujeres de salud débil, a las que ya aludimos con anterioridad y que parecían estar siempre enfermas, estaban a la orden del día, y constituían el ideal estético y aparente de feminidad y, con ellos, de honorable esposa.



Este prototipo apareció por primera vez en *Life* una revista estadounidense con diversas etapas de desarrollo. En la primera, fue una revista de humor e informaciones

generales publicada desde 1883 a 1936. En ella aparecieron algunos de los grandes escritores, editores y caricaturistas de esa época en los Estados Unidos, incluyendo a Charles Dana Gibson y Norman Rockwell. En el momento en que las imágenes tuvieron mayor aparición en *Life*, Charles Dana Gibson hizo realidad su más celebrada figura. Su creación, la chica Gibson (*Gibson girl*), una mujer alta y regia. Después de sus primeras apariciones en *Life* en la década de 1890, la chica Gibson se convirtió en el ideal femenino de la nación. La chica Gibson fue una sensación dentro de la publicación y se ganó un lugar en la historia de la moda. Ya no era el 1900 donde el estilo de vida familiar prevalecía por encima de todo lo demás. Los vestidos de la chica Gibson suponían otro paso para la liberación de las mujeres y atrás quedaban, en su mayoría, los trajes sastre. La chica Gibson vestía trajes formados por chaquetas entalladas al cuerpo, cortas hasta la cadera, y falda larga, con vuelo y una pequeña cola, todo ello con ausencia de adornos, líneas inspiradas en la racionalidad del atuendo masculino que causaban furor al potenciar una indumentaria más práctica, acorde con el nuevo estilo de vida que comenzaba a dibujarse a comienzos del siglo XX.



3.8 Fuentes de inspiración

Las influencias que recibió Ramón Casas a lo largo de su vida están marcadas por los viajes y amistades que realizó durante la misma.

Así, en un primer momento, consolidó su estilo incorporando las influencias de Whistler, Manet y la inquietud artística del entorno parisino. Le fascinaba la representación de las escenas sencillas de la vida, que realizaba plenas de lirismo y con una intención decidida de captar el movimiento del aire, de la luz y el color en los vestidos y en los ambientes con colores suaves y contornos difuminados.



Manet



Ramón Casas

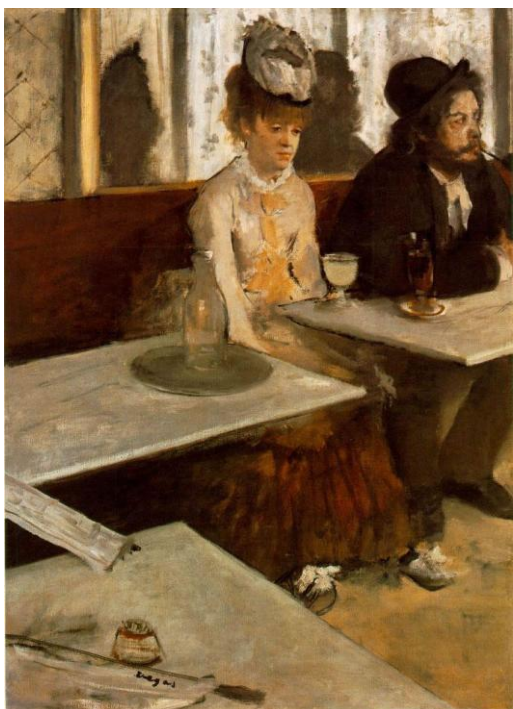
De sus estancias frecuentes en París recoge muchas influencias tanto impresionistas como de los paisajistas que disfrutaban pintando al aire libre. Con el tiempo evolucionó hasta alcanzar un tipo de pintura más colorista y de marcado carácter realista, siguiendo los pasos de Toulouse-Lautrec, y sobre todo de sus obras gráficas, como las ilustraciones de carteles para obras de teatro y “music-hall”, así como de otros artistas como Degás y otras inspiraciones, como la que le supuso el descubrimiento de la estampa japonesa. Influencias todas muy ligadas al mundo de lo femenino, tanto elegante como grotesco, sutil y desenfadado de aquel entonces.



Toulouse-Lautrec, *Le Divan Japonais*.



Ramón Casas, *Sombras, Quatre Gats*.



Degas, *La bebedora de absenta*.



Ramón Casas, *postal*.

El verano de 1884 viaja a Madrid, donde conoce directamente la pintura de Velázquez, pudiendo copiar directamente sus obras en el Museo del Prado, lo que se tradujo en un enorme avance en los retratos de Casas, que buscaba destacar lo más esencial del personaje sin caer en ningún tipo de arcaísmo. Como Velázquez, utilizaba una gama limitada de colores, basada en los tonos ocre, logrando una ejecución cuyas características coinciden con las fundamentales de la obra de Velázquez, es decir, foco de luz situado en el punto de vista del espectador y pasta pictórica muy fluida con pinceladas sueltas.



Velázquez, *Retrato del bufón Juan de Austria*.



Ramón Casas, *Pompeu Gener*.

A partir de un viaje realizado en 1911 a Holanda, donde conocería la obra de Frans Hals, comenzó a utilizar tonalidades claras y a elaborar enormemente los rostros, interesándose también por captar los reflejos y la calidad de las telas, utilizando distintos tipos de pinceladas.

3.9 Topografía

En la ilustración puede identificarse el lugar donde se desarrolla la escena. Es una pista panorámica de Barcelona, con las torres de Santa María del Mar como telón de fondo.

La Basílica de Santa María del Mar es una iglesia gótica catalana de Barcelona, situada en la parte de la ciudad antigua, en el barrio de la Ribera y construida entre 1329 y 1383. Los maestros de obra fueron Berenguer de Montagut (el diseñador principal del edificio) y Ramón Depuig. Es un ejemplo clásico de estilo conocido como arquitectura "Gótica Catalana". Mientras que en el resto del continente europeo se construían altas torres, en España permanecía la única preocupación de diseñar un edificio muy amplio cuya techumbre no se colapsara sobre sí misma. Como consecuencia, la impresión resultante es de una vasta elegancia, magnificada por su estructura de piedra y su solemnidad. De tal modo que establecemos una relación nítida y romántica entre el modelo físico, psíquico y emocional que representa esta figura femenina y el entorno en el que está siendo retratada.



Bajo un régimen de fetichismo, el cuerpo femenino se ha convertido en un signo del propio falo. Pero en el caso de la imagen que estudiamos, las ansiedades y los miedos masculinos podrían estar plasmados a través de la belleza artística de la dama y el paisaje, mientras que la magnificencia y supremacía masculina viene representada por las dos altas torres cuales falos de poder.

3.10 Importancia de la obra

Ramón Casas fue un artista de reconocido talento ya en su época, muy prolífico en cuanto a su producción artística, lo que le aportó un mayor reconocimiento no sólo nacional, sino también en el ámbito internacional debido sobre todo a sus viajes y su vinculación con este arte gráfico que tendría gran repercusión en la publicidad de su tiempo, así como sus colaboraciones como cartelista para marcas de reconocido prestigio como Anís del Mono, Champagne Codorníu o Cigarrillos Paris.

Fue sin duda un atento cronista de la vida barcelonesa de comienzos de siglo XX, dejando plasmados imágenes costumbristas, fieles retratos de destacadas personalidades de su tiempo y escenas que ponen de manifiesto su faceta como pintor-cronista.

El importante papel que tenía Casas en su época le llevó a participar como ilustrador en 1902 para la revista Blanco y Negro, que ya por aquella época contaba con un elevado número de lectores, así se requirió la participación de artistas catalanes para ilustrar un artículo de Darío Pérez, en el que se relataba una crónica de Barcelona.

Sin duda Ramón Casas creó un estilo propio, un Modernismo que influiría en muchos artistas catalanes posteriores, así como en Cecilio Plá y Picasso, además de contribuir a otorgar una categoría universal a la pintura española y al concepto de mujer que continuaría transformándose en las siguientes décadas.



Cecilio Plá, *Mujer*.



Ramón Casas, *Retrato de mujer*.



Ramón Casas, *Retrato de Josep Clará*



Picasso, *Autorretrato en París*.

4. Conclusiones

Este estudio nos ha permitido trazar unas líneas conceptuales y formales sobre las representaciones artísticas protagonizadas por mujeres realizadas a comienzos del siglo XX. Centrando nuestra investigación en el caso particular del arte español, y muy concretamente en la producción de Ramón Casas, hemos podido distinguir e identificar los distintos roles femeninos tantas veces representados como un reflejo de la realidad social del momento.

Si desde un comienzo pensábamos encontrar distancias o aproximaciones entre la mujer española de comienzos del XIX y el modelo de *femme fatale* llegado de la bohemia parisina, ha resultado muy interesante descubrir otro modelo de *femme fatale* específicamente española a través de la mirada del artista Ramón Casas. Así como establecer una serie de caracterizaciones otorgadas a unos prototipos y a otros que convergen en el variopinto panorama histórico de aquella España.

Hemos descubierto como el pintor no solía dejar lugar en sus óleos y dibujos para las damas elegantes y “exquisitamente femeninas”, como es el caso de la obra central de nuestro estudio, pero tampoco se centraba en la representación de la “burda” mujer rural. Eso sí, casi todas sus mujeres están solas, de manera que Casas comienza a retratar a esa mujer moderna que da sus primeros pasos emancipadores mediante su soledad. Quizás se trate de imágenes de mujeres solas e independientes que pretenden conseguir un ideal que por aquel entonces se alejaba de la realidad social.

Lo que resulta evidente es que, a comienzos del siglo XX, el hecho de que las mujeres andaran o no solas por la calles ya no las convertía en señoras más o menos decentes. La soledad dejaba de ser un hecho sintomático de reconocimiento de las llamadas mujeres de mala vida. De este modo, las figuras femeninas, solas y seguras de Ramón Casas, eran una novedad a la par que un reto para la sociedad en general.

Los aspectos que parecían diferenciar prototipos de mujeres tan diferenciados como el de la *femme fatale* y la elegante, la mujer aristócrata o de la alta burguesía, comenzaban a nublarse a principios de siglo XX. Tanto era así que los hombres no sólo

descubrían atónitos que la mujer tenía instintos sexuales, sino que acabaron convencidos de que éstos dominaban por completo la naturaleza de la elegante, convirtiéndola, de alguna forma, en un nuevo prototipo *fatale*. También las drogas y la homosexualidad formaban parte de la vida cotidiana de una elegante esnob, de ahí esa estética decadente de mujeres de tez pálida con profundas ojeras negras, miradas delirantes y sonrisas pícaras. La mentalidad autoerótica, la agresividad y la independencia sexual que los hombres creyeron descubrir en buena parte de las damas, introducía a la elegante en los ámbitos ideológicos reservados a la *femme fatale*. El mismo esnobismo que iba transformando a las elegantes en fatales, o la fatalidad que irrumpía en las elegantes..., las empujaba a realizar prácticas definitivamente liberadoras. Y, aunque en ocasiones la imagen de las elegantes resultara *fatale*, otras mantenían su pose clásica y tradicional, como en el caso de nuestra ilustración protagonista.

A principios de siglo XIX coexistieron distintos prototipos de mujeres, no solo en las distintas sociedades, sino incluso en una misma mujer. Nuevos conceptos y avances del feminismo irrumpían en la forma de vestir, de pensar y de actuar de mujeres conservadoras, liberales, progresistas o de vacía convicción política e ideológica. Pero es cierto que proliferaban las mujeres profesionales, inteligentes y educadas en un ámbito cultural progresista, lo que provocaba que la mujer empezara a ser tomada en cuenta de otro modo, ya no como un adorno que debía instruirse y jugar un papel de educadora con los hijos, o como objeto de contemplación y fuente de placeres.

Por otro lado, a Casas le interesó muy en particular ilustrarnos sobre una determinada tipología de mujer: la de un ser libre y moderno. No hemos encontrado mujeres objeto ni mujeres en sus papeles tradicionales de esposas y madres. Como señalamos antes, sus mujeres son siempre urbanas, lo que nos conduce a pensar que el interés del artista por la representación femenina reside en esos nuevos tipos femeninos que nacen del progreso de las revoluciones industriales de finales del XIX.

Hemos visto como las figuras femeninas que salen de su mano no intentan ofrecernos la imagen, ni tan siquiera sutilmente, de seres frívolos. Sus mujeres pertenecen a la respetable clase media burguesa, pero eso no quita para que plantee su propuesta de otro *rol* femenino sin protagonismo intelectual.

La oposición entre los diferentes modelos femeninos de representación no parece estar presente en su conciencia ni tampoco en su pincel. La mujer no es un objeto artístico a representar en la obra de Ramón Casas. Su prototipo de mujer elegante puede poseer rasgos de fatalidad, pero su caracterización más esencial tiene mucho que ver con los avances feministas de la época, con una mujer moderna, independiente, autosuficiente, inteligente y culta, poseedora de su vida y de su destino.

Ramón Casas y todos aquellos hombres que hemos citado en este estudio no sólo fueron importantes para nuestra cultura, sino que tuvieron una importancia decisiva en el desarrollo de la misma. Y solo aunando el mundo más intelectual con el popular lograron crear libros, revistas, museos, teatro, literatura, música y pintura. Crearon Arte. Desde entonces no ha habido en España un foco intelectual y artístico tan activo y abierto a toda nueva idea como aquel. Y Ramón Casas, en todas estas actividades, estuvo en primerísimo plano.

5. Bibliografía y biblioweb

Fuentes literarias y documentales

- AINUD DE LASARTE, JUAN: *Ramón Casas: exposición Nacional de Bellas Artes, 1968* [s.n.], 1968 (Gráficas Valera).Madrid.
- ALARIO TRIGUEROS, MARÍA TERESA: *Arte y feminismo*. Nerea. 2008. Donostia-San Sebastián.
- ALCOLEA ALBERO, ALFONSO: *Ramón Casas*. AUSA, D.L. 1990. Sabadell.
- AMELANG, J. y Nash, M. (eds.): *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia,1990.
- ANDERSON, B. S. y ZINSSER, J.P.: *Historia de las mujeres. Una historia propia*. 2 vols. Barcelona, 1991
- BIRRIEL SALCEDO,, M. (comp.): *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglos XIII-XIX)*. Granada, 1992.
- BOCK, G.: *La mujer en la Historia de Europa*. Barcelona, 2001.
- BONET CORREA, ANTONIO: “Ramón Casas”. *Artes*. Nº 70. 23 de marzo, 1965. Madrid.
- BONET, JUAN MANUEL; SANTIAGO, JOSÉ MIGUEL y LLORCA, PABLO: *Colección ABC: el efecto iceberg : dibujos e ilustración españoles entre dos fines de siglo : del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011, Museo ABC*. Fundación Colección ABC. Tf, D.L. 2010. Madrid.
- BORDERÍAS, C. (ed.): *La Historia de las Mujeres: perspectivas actuales*. Barcelona, 200.
- BORNAY, ERIKA: *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. AUSA, D.L.1992. Sabadell.
- BORNAY, ERIKA: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.
- CAPARRÓS MASEGOSA, LOLA: *La imagen de la mujer en la pintura simbolista española*. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2001-2002. Málaga.
- CASAS, RAMÓN: *Ramón Casas : 8 de abril - 16 de mayo 1999 : [exposición] Centro de cultura Castillo de Maya...Pamplona*. Caja de Ahorros de Navarra, D.L. 1999. Pamplona.
- CASAS, RAMÓN: *Exposición Ramón Casas conmemorativa del XXV aniversario de la muerte del artista: Catálogo*. Junta de Museos de Barcelona, 1958. Barcelona.
- COLL MIRABENT, ISABEL: *Ramón Casas 1866-1932: una vida dedicada al arte*. De la Cierva Editores, D.L. 2002. Murcia.
- COLL, ISABEL; DOÑATE, MERCÈ; y MENDOZA, CRISTINA: *Ramón Casas, el pintor del modernismo: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 31 de enero - 1 de abril, 2001*, Fundación Cultura Mapfre Vida, Madrid, 11 de abril - 17 de junio, 2001. Fundación Cultural Mapfre Vida; Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001. Madrid.
- CORTES, JUAN: “Dibujos de Ramón Casa” *Destino*. Nº. 604, 5 de marzo, 1949. Barcelona.
- CORTES, JUAN: “Ramón Casa (1866-1932)” *Destino*. Nº. 1022, 9 de marzo, 1957. Barcelona.
- CORTES, JUAN: “Ramón Casa y la pintura” *Destino*. Nº. 1655, 21 de junio, 1969. Barcelona.
- DÍAZ SÁNCHEZ, P. y DOMÍNGUEZ PRATS, P.: *Las mujeres en la Historia de España. Siglos XVIII-XX*. Madrid, 1988.

- DIEGO OTERO, ESTRELLA DE: *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Cátedra, D.L. 1987. Madrid.
- DUBY, G. y PERROT, M. (dirs.). *Historia de las mujeres*. Tomos 2 y 3. Madrid, 1993.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, JOSÉ MARÍA: *Ramón Casas*. Polígrafa, D.L.1997 Barcelona.
- FONTBONA, FRANCESC: *Casas*. Nou Art Thor, D.L. 1988. Barcelona.
- FONTBONA, FRANCESC: *Nuevas miradas sobre la mujer en el cruce de siglo*. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2001-2002. Málaga.
- FONTBONA, FRANCESC: *Las claves del arte modernista*. Planeta, 1992. Barcelona.
- GARRIDO, E., Folguera, P., Ortega, M. y Segura, C.: *Historia de las Mujeres en España*. Madrid, 1997.
- GIL, ISABEL: *Catálogo razonado*. De la Cierva Editores. 2002.
- LAFARGA, FRANCISCO: *Miradas de mujer: viajeras francesas por la España del siglo XIX*. Castalia, 2012 Madrid.
- LOPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a, V.: *Condición femenina y razón ilustrada, Josefa Amara y Borbón*, Prensas universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, MARÍA: *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. A. Machado Libros, D.L. 2006. Madrid.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, MARÍA y BOZAL, VALERIANO: *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890-1914: [exposición, Madrid], Fundación Cultural Mapfre Vida, del 12 de noviembre de 2003 al 11 de enero de 2004*. Fundación Cultural Mapfre Vida, imp. 2003. Madrid.
- MARTÍNEZ, C. et al. (dirs.): *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona, 2000.
- MENDOZA, CRISTINA: *Ramón Casas: retratos al carbón: Colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya : [exposición]*. AUSA, D.L. 1995. Sabadell.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria: “El nuevo orden liberal”, en “Historia de las mujeres en España”, Apéndice a ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P.: *Historia de las mujeres. Una historia propia*, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1991, vol. II
- RAFOLS, JOSE F.: *Ramón Casas, pintor*. Omega, [19-?]. Barcelona.
- RAFOLS, JOSE F.: *Ramón Casas, dibujante*. Omega, [19-?]. Barcelona.
- RECKITT, HELENA: *Arte y Feminismo*. Estudio Peggy Phelan. Phaidon.
- SEMPRONIO: *Retratos de Ramón Casas*. Polígrafa, 1997. Barcelona.
- VAL VALDIVIESO, M^a. I. del et al.: *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid, 2004.
- VAL VALDIVIESO, M^a I. del, et al.: *Protagonistas del pasado. Las mujeres desde la Prehistoria al siglo XX*. Valladolid, 2009.
- VIVES, JUAN LUÍS: *Instrucción de la muger cristiana*, Madrid, 1793, (1ª edición: 1523) pp. 222-224 y pp. 233-246. (texto facilitado por la profesora M^a. R. Capel, para la asignatura: *Historia de las relaciones de género*).

Fuentes virtuales y digitales

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca>

Imágenes

Fondos de la Fundación Colección ABC.

6. ANEXOS.



Me lo creí todo. Me creí todos los cuentos que me contaron cuando era pequeña, y de mayor no he sabido dejar de creer en ellos...Podría decir que no he podido, o quizás que no he querido, pero lo realmente cierto es que daría cualquier cosa por no seguir creyendo en ellos. Supongo que creo que mi vida sería más fácil si no creyera, o yo más feliz, sin el absurdo idilio de encontrar al dichoso príncipe azul corriendo por mis venas, participando del bombeo constante e incesante de un corazón que pierde segundos de esperanza e ilusión día tras día...

Ya presento y confieso tener una moral de otro tiempo, de un tiempo que quizás solo exista en los mundos de la Cenicienta (Ceni, para las niñas cursis y repelentes de nuestros días), Blancanieves (Blanca de las Nieves, para otras), o sus autores, hombres..., personas que no sé muy bien qué realidades vivieron para crear, que no creer, personajes como los que inventaron. Me gusta pensar que no dibujaron la figura de esos enternecedores príncipes a imagen y semejanzas tuyas, porque la tragedia de no haber nacido unos cuantos siglos antes pesaría sobre mi espalda sin remedio ni consuelo, visto lo visto en el siglo XXI...Pero, ése, es otro asunto.

Supongo que soy de las pocas bobas que quedan, que quedan esperando en cualquier lugar de este mundo(; en la cola de la panadería, en el banco de la esquina, en el metro, en el sofá de casa, en la parada del bus, en la oficina, en el bar de los jueves, en el pub de los viernes, en la disco de los sábados, en cualquier sala de espera, en el hotel de la playa, o en el hotel de Venecia...)QUERER. Porque a veces es muy difícil querer. Y nosotras queremos, queremos a muchas personas, y muchos instantes únicos e irrepetibles que configuran nuestro preciado álbum de recuerdos..., y lugares, muchos lugares a los que volvemos cuando queremos, cerrando los ojos...Pero lo que de verdad queremos es..., AMAR. Amar locamente a alguien, y que ese alguien nos ame locamente, a su manera loca, si, que puede ser la de mirarnos de reojo, sin pronunciar palabra...,y leernos ese artículo periodístico que anuncia, o se inventa, dependiendo del diario, y de quien lo lea...,la subida del IRPF en la Comunidad Valenciana, que te importa un pimiento y no viene a cuento de nada a las siete de la mañana, cuando aún no has podido abrir la cara ni girar un músculo..., pero que te encanta. Porque es ese príncipe, ese hombre apuesto, atractivo, atento, admirado, amigable, alegre, atrevido, optimista, al que no entiendes en muchos ratos y que te hace sonreír todos los días, varias veces, y reírte a carcajadas. Aquel que tanto imaginabas sin poder imaginar cómo sería, porque es precisamente no saber ciertamente nada, y sentir que el mundo puede

irse a la mierda, que si es entre sus brazos donde habitas, nada malo ocurre..., lo que hace de tu historia, un cuento maravilloso...Un cuento malvado más de Disney, para futuras generaciones de cursis.

Y esto no es todo, aún no he tenido tiempo de mencionar las canciones, esas dichas canciones que escuchaba con apenas ocho años. Canciones con letras de deseos, de despecho, del querer no querer, de la más absoluta felicidad y la amargura más afrutada...Un horror, lo sé, pero es aún peor seguir escuchando esas letras pastelosas, ardientes e hirientes, gracias a muchas de las miles de hondas que, dicen, viajan por todas partes.

Y me temo que no se trata de culpar a Laura Pausini, ni a Alejandro Sanz, a ellos les ha ido mejor que a nadie con todo lo que hicieron....Pero cuanto mal nos dejaron o..., bien. Porque al margen de lo superficiales que hayan sido sus vidas y su, parece, más creíble promiscuidad que otra cosa, que las que cantaban, sin ir muy lejos...Me hicieron creer que no debía conformarme con cualquier cosa, que aspiraba a vivir de amor y por amor. Que llegaría la sonrisa más bonita, un gusano de color mariposa y olor a rosas que devorara mis entrañas y me robara un hálito de respiración al ver a ese ser, perfecto, perfecto para mí.

Y allí quedó entonces, guardado en mi retiro de campo, y en mi retina, como un filtro que me hace mirar y ver de otra manera..., una, tampoco sé cual. Esa que me hace comprender que aquí voy, sentada en el coche, junto a mi madre, que me quiere y me cuida como, supongo, no lo hará ninguna otra persona en este mundo...Volvíamos del hospital. Había pasado toda aquella noche de agosto pegada a un extremo de mi cama, sin apenas pestañear, esperando verme mejor, dormida, lo que no ocurrió. Así que ella durmió ahí, sobre una frágil silla de plástico verde que amenazaba con troncharse sin piedad.

Pero, para entonces, ya pensaba..., y comprendía que mi madre también fue víctima de aquellos cuentos. Y que películas de Bellini no hacían más que remover el futuro de un pasado glorioso mirado de lejos..., como se mira el escaparate de una pastelería favorita tras veinte años de dietas fibrosas. Porque...,¿no es más duro saber que no te alcanzará, que no serás la *Princesa* de un tipo genial, porque ya has sido la vida misma de un auténtico inútil al que no esperabas?

A mi madre le hubiera gustado ser la *Princesa* de una vida bella, muy bella, intuyo que de un mundo que no existe. Una vida sin libros que también sean menos ficción que la misma realidad, idéntico mal del cine. Y es que, en la vida de la belleza real, lo corruptible, fanático, y miserable, todo lo que provoca que entre seres humanos y animales no quede diferencia..., alcanzan hoy un estatus colosal.